

FRANCESCA TOMASSINI

Il teatro dimenticato del primo Novecento: i drammi in versi di Sem Benelli

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA TOMASSINI

Il teatro dimenticato del primo Novecento: i drammi in versi di Sem Benelli

Nell'intervento si intende analizzare la produzione teatrale di Sem Benelli nei suoi aspetti più originali espressi, in particolare, nei drammi in versi (La cena delle beffe, 1909; L'amore dei tre re, 1910; Il mantellaccio, 1911; Rosmunda, 1911; La Gorgona, 1912) che, nei primi decenni del Novecento, riscosero un incredibile successo di pubblico, riempiendo le platee dei più importanti teatri italiani.

Autore pressoché dimenticato dalla critica più recente, Benelli è stato in passato più volte analizzato e riconosciuto unicamente in quanto autore stilisticamente affine al D'Annunzio drammaturgo, considerato una sorta di apprezzato rivale che, a causa del trionfo ottenuto nelle platee, rischiò quasi di offuscare la fama del Poeta Vate.

Con questo studio si vuole avviare una prima ricognizione dell'attività teatrale di Benelli in quanto uomo di teatro dotato di un profondo istinto lirico-drammatico. Si eviterà ogni tipo di forzata analogia con il teatro dannunziano in modo da rendere evidente l'interesse drammatico e, soprattutto, l'originalità della forma letteraria delle opere benelliane, fondata sull'elaborazione di un dialogo in versi particolarmente fluido in cui il tradizionale endecasillabo viene rinnovato e plasmato in funzione dell'arte teatrale.

Nella letteratura italiana del Novecento, la figura di Sem Benelli, da sempre analizzata in relazione a quella del d'Annunzio drammaturgo in un'impari lotta al sorpasso, sembra potersi definire correttamente solo se indagata al di fuori di qualsiasi canone o denominazione predefinita. Nonostante il successo internazionale che lo travolse, in particolare, con il trionfo internazionale della *Cena delle beffe*, il suo dramma più noto messo in scena sui palcoscenici più prestigiosi del mondo, l'opera di Benelli risulta ancora oggi prettamente inesplorata e dimenticata nelle odierne storie della letteratura teatrale italiana.¹

Il tentativo dell'autore di sperimentare una forma drammatica in versi nel primo Novecento, tempo in cui domina il ragionamento e l'ipercritica propri del teatro positivistico e naturalistico, potrebbe forse spiegare la sorte ambigua di questo autore: tanto acclamato in vita per poi essere dimenticato per lungo tempo.

Chi era dunque Sem Benelli? Toscano di nascita, (nato a Filettole, una piccola frazione di Prato, nel 1877) poi cresciuto e maturato in Liguria, sua terra adottiva, Benelli si distingue come uomo di teatro, in quanto dotato di profondo istinto lirico-drammatico: è anzitutto un poeta che nella drammaturgia trova la perfetta forma d'espressione per dar vita e voce ad un carrellata di personaggi potenti, storici, mitici, destinati a rimanere indelebili nella letteratura teatrale italiana.

Nel mio intervento saranno prese in esame le opere in versi di Benelli composte tra il 1908 e il 1914, data considerata una sorta di spartiacque nella parabola artista benelliana.

Il 1914 è l'anno d'inizio del primo conflitto mondiale che coincide con il maturare del pensiero politico di Benelli: «da un iniziale quanto fumoso socialismo era approdato ad una particolare forma di nazionalismo e all'italianità, accresciutasi durante e dopo l'esperienza bellica».² Sono questi gli anni in cui l'autore porta sui palcoscenici italiani le sue opere di più grande successo e di maggior

¹ Si registra una più cospicua presenza di Benelli nei manuali di storia del teatro pubblicati nella prima metà del Novecento, si veda: G. ANTONINI, *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio, 1921, 81-94; A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienza e Lettere, 1928, 111-13; C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Librerie d'Italia, 1929, 112-14; S. D'AMICO, *Il Teatro italiano*, Milano, Treves, 1937, 70-85; R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Società editrice torinese, 1951; per poi diminuire nei manuali più recenti (fa eccezione il testo di L. BOTTONI, *Storia del teatro italiano. 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, 97-101); mentre si rileva la completa assenza del nome di Benelli nelle antologie più recenti cfr: R. ALONGE-G. DAVICO BONINO, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001; *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Roma, Salerno, 2000; R. ALONGE, *Nuovo Manuale di storia del teatro*, Torino, UTET, 2008.

² S. ANTONINI, *Sem Benelli. Vita di un poeta: dai trionfi internazionali alla persecuzione fascista*, Genova, De Ferrari, 2007, 33.

interesse letterario. Stiamo parlando di testi come *Tignola* (1906); *La maschera di Bruto* (1908); la celeberrima *Cena delle beffe* (1909); *L'amore dei tre re* (1910); *Il Mantellaccio* (1911); *Rosmunda* (1912) e *La Gorgogna* (1913).

Grazie a questi testi, Benelli si afferma come «l'autore drammatico della nuova Italia, colui che aveva impresso, al nostro teatro, un giro di vite positivamente vitalistico, nella fusione, [...] del 'teatro di vita' e 'del teatro di poesia'»,³ andando a recuperare l'antica tradizione del dramma storico, filtrato dalla vicina esperienza del lirico D'Annunzio, artefice di una libera reinvenzione di personaggi ripresi direttamente dalla Storia.

I primi tentativi teatrali, andati purtroppo perduti,⁴ risalgono al momento in cui Benelli inizia, senza poi portarla a termine, l'Università presso la Facoltà di lettere di Firenze. Gli anni giovanili sono però degni di nota più per l'attività giornalistica che per quella teatrale: è questo il periodo in cui collabora con alcune tra le più importanti riviste letterarie dell'epoca, dal *Marzocco*⁵ a *La Rassegna Internazionale*,⁶ fino ad arrivare alla direzione della rivista mensile *Poesia*, incarico condiviso con Filippo Maria Marinetti.

La vivace attività critica portata avanti da Benelli in questi anni è particolarmente interessante poiché in grado di restituire un'idea veritiera dei diversi ambienti con cui l'autore entra in contatto, grazie ai quali inizia a riflettere sulle diverse forme letterarie e artistiche da poter sperimentare poi nella sua produzione. Proprio nel manifesto di *Poesia* si legge l'esaltazione da parte di Benelli del verso libero, che sperimentò, successivamente, nelle sue opere teatrali, inteso come strumento inedito, in grado di rompere i rigidi schemi tradizionali cui si attevano i letterati italiani.

L'esordio letterario vede Benelli indossare le vesti di poeta ma è il teatro ad esercitare da sempre un irresistibile fascino su di lui: «fanciullo triste, inquieto, impetuoso, innamorato di tutte le cose cominciai a scoprire nuove ragioni e nuove leggi mie nel gran dolore dell'uomo, sentii che per essere scrittore di teatro bisognava avere una missione: voleva dire di essere apostoli, materni, creativi, rivoluzionari, politici anche. Il teatro è il grande tribunale; vi si tengono i più grandi comizi, è la più grande orchestra dello spirito».⁷

In questa descrizione del giovane Benelli si condensa la visione teatrale dell'autore che verrà: l'arte come missione, a volte portata avanti anche con spirito polemico, il palcoscenico come luogo

³ S. COSTA, *Sem Benelli, oltre la leggenda*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Macerata», XXXIV (2001), 106.

⁴ Si fa riferimento alle opere: *Vocazioni*, *Ferdinando Lassalle* (1902); *La terra* (1903); *Vita gaia* (1904) scritte in collaborazione con Luigi Federzoli. Sul dramma *Ferdinando Lassalle*, ispirato all'omonimo filosofo tedesco, figura chiave per la nascita del movimento socialista in Germania, sappiamo che avrebbe dovuto essere messo in scena al Teatro Alfieri di Torino, nel novembre del 1902 ma che fu vietato dal prefetto a causa dei suoi contenuti ritenuti pericolosi perché troppo aderenti alle questioni che agitavano l'opinione pubblica e le polemiche nei grandi centri industriali. A quest'episodio seguì la rappresentazione al teatro Manzoni di Milano, l'anno successivo, con un discreto successo. Più fortunata sorte e più immediato consenso ricevette, invece, *La Terra*, in scena sempre a Milano nel 1904.

⁵ Periodico, tra i più prestigiosi di Firenze, fondato nel 1896 da Adolfo e Angiolo Orvieto e diretto successivamente da Enrico Corradini che nutriva una notevole stima nei confronti del giovane Benelli: «La discussione era frequente tra i due; nell'uno si imponeva una facondia irresistibile, una mente già abituata alla riflessione, nell'altro esplodeva l'impeto battagliero della gioventù, tutte le energie spontanee di chi forgia giorno per giorno la propria esistenza e crede nella forza e nel diritto dell'Individuo che domina con la propria personalità». J. TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli. L'uomo e il poeta*, Milano, La Prora, 1953, 15. La rivista deve il suo nome e il suo manifesto a Gabriele d'Annunzio che, attraverso queste pagine, intendeva opporsi al positivismo e all'accademismo erudito, in favore di un estetismo che rispettasse i canoni dell'epoca.

⁶ Rivista capitolina, fondata da Riccardo Quintieri, a cui collaborò anche d'Annunzio.

⁷ S. BENELLI, *Ricordi di teatro di Sem Benelli*, in «Comoedia», 10 (1933), ora citato in TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli...*, 16.

di rivoluzione stilistica e ideologica e il sogno patriottico-politico che negli anni diventerà centrale in alcune opere su cui ci soffermeremo più avanti.

Con *Tignola*, commedia di crepuscolare memoria, scritta in prosa e composta da tre atti, si inaugura il successo del teatro benelliano. Il testo, che mantiene un ritmo incalzante e fluido, è una sentita rappresentazione delle difficoltà della vita piccolo-borghese del protagonista Giuliano, archetipo di quell'antisuperuomo benelliano (che ricorda l'inetto sveviano): pieno di ambizioni ma incapace di realizzarle, rimane paralizzato nella sua condizione, inabile nel concretizzare i propri desideri, Giuliano vive il dramma dell'inconsistenza della personalità.

L'importanza di *Tignola* sta nella caratterizzazione del protagonista, nei temi trattati e nei toni grigi e malinconici che dominano l'intera opera: tutti elementi che torneranno frequenti nella parabola artistica benelliana, ma si avverte un particolare eco gozzaniano che diventa quasi anacronistico se considerato in relazione all'ansia propria di una generazione, quella di Benelli, devota e pronta all'azione.

Nonostante il primo successo, l'autore abbandona subito il genere della commedia borghese per cedere il passo al gusto della ricreazione storica e del più spettacolare racconto eroico.

La sperimentazione linguistico-formale si realizzerà, infatti, con drammi in versi immediatamente successivi e sarà proprio il particolare uso del verso prosastico a catturare l'attenzione di pubblico e critica: l'endecasillabo viene, infatti, rinnovato e plasmato dall'autore in funzione dell'arte teatrale, in modo da poter essere utilizzato in un dialogo in versi che risulti particolarmente fluido e fruibile. Questo nuovo stile poco ha a che fare, quindi, con il lirismo dannunziano, intento a ricreare un teatro neo-idealistico, che aveva bisogno del verso ritmato per suggerire, evocare, richiamare, attraverso la recitazione dell'attore, l'anima dell'opera. Nel teatro dannunziano, fedele figlio della drammaturgia simbolista francese, è la poesia a cullare lo spettatore, immergendolo in un'atmosfera mitica, onirica e passionale e i personaggi sono mossi da un misterioso impeto irrazionale che li esorta all'azione tragica come fossero dominati da potenze occulte, viscerali, inconscie. L'intenzione del Vate era quella di ricreare una tragedia moderna, attraverso l'impegno al massimo livello di tutti gli elementi dell'arte teatrale antica e contemporanea: il coro, il testo, la recitazione, la musica, la danza, i costumi, la scenografia e la pittura.⁸

Benelli si pone, invece, su un altro piano, cercando una soluzione letteraria che, seppur non squisitamente raffinata e altamente lirica, potesse essere propriamente intesa dal pubblico, in quanto poesia umana e profonda, fatta di dialoghi serrati e sostenuti, di squarci lirici che conferiscono potenza e anima allo svolgimento della vicenda scenica. Il primo teatro benelliano trova la sua corretta collocazione «in equilibrio fra le istanze del verismo e quelle del teatro di poesia: il torbido delle loro psicologie non è, come in D'Annunzio, in prevalenza rispetto allo svolgimento teatrale».⁹

La sua drammaturgia raggiunge la più felice riuscita nella *Cena delle beffe* (1909), clamoroso trionfo di duratura fortuna che rese il nome di Benelli noto in tutto il Paese. Con questo testo Benelli

⁸ Un altro elemento che differenzia il teatro benelliano da quello dannunziano è proprio la cura che il pratese riserva alle ricostruzioni sceniche nelle quali da vita alle azioni dei propri drammi e che è ben lontana dalla meticolosità e dallo sfarzo dannunziano: «la lettura delle didascalie che si incontrano all'inizio di ciascun atto, di ognuno dei drammi di Sem Benelli, fornisce indicazioni relative agli aspetti suggeriti dall'autore per gli apparati delle sue opere teatrali, ossia permette di verificare la vocazione storicistica delle ambientazioni sceniche le cui figurazioni risultano alquanto sommarie, generiche e 'disadorne' se si confrontano alle accurate descrizioni, di 'sostanza' anche architettonica, offerte delle didascalie identificative degli allestimenti scenici del contemporaneo 'teatro di poesia' dannunziano», C. CRESTI, *Architetture raccontate da Emilio Salgari e Sem Benelli*, Firenze, Angelo Pontecorvoli, 2007, 55.

⁹ B. DE MIRO D'AJETA, *L'antisuperuomo di Sem Benelli*, in EAD., *Divagazioni di fine millennio (fra Teatro e Cinema)*, Foggia, Claudio Grenzi, 2005, 32.

costruisce una trama scaturita da una burla e tramutatasi in una storia di cupa vendetta e di rancore, permeata da un'ironia amara.

Sullo sfondo della Firenze di Lorenzo il Magnifico, si narra dell'antica rivalità tra Giannetto Malespini e Neri Chiaramantesi per conquistare l'amore della bella Ginevra. Il motore dell'azione è rappresentato dalla sete di vendetta di Giannetto, inizialmente timido e astuto, che intende vendicarsi per un crudele scherzo subito da Neri, superbo e violento, e da suo fratello Gabriello. Ossessionato dalla sua rivale, Giannetto finirà per tramutarsi da vittime a carnefici, perseguendo la sua 'beffa' oltre tutti i limiti consentiti.

Appare oggi necessario interrogarsi sulle ragioni che decretarono un successo simile, a tal proposito, vale la pena rileggere le riflessioni esposte da Vincenzo Cardarelli, diversi anni dopo la prima triofale messa in scena a teatro Argentina di Roma:

Ho sulla coscienza il primo applauso offerto alla *Cena delle beffe* [...]. Con Sem Benelli, comincia per il teatro italiano, un'epoca singolare e novissima, tutta dominata dai figurini di Caramba, dalla quale uscirono pittori e scenografi [...]. Dal successo della *Cena delle beffe* in poi il 'Cinquecento fiorentino' significò in l'Italia, per il teatro di prosa, per l'opera, per il cinematografo, qualche cosa di simile ai famosi *Grecs et Romains* di cui Boileau lamentava l'invadenza nella letteratura dei suoi tempi [...]. Senza quel certo stile e quelle foggie pareva che non si potesse più fare poesia, né teatro [...]. Fatto sta che un bel giorno tutto il gittume nostrano si mise a recitare fiorentinescamente alla beccera [...].

Se il teatro di poesia e in costume fu, per la scena italiana, una specie di avvento dell'Apocalisse, crediamo di far onore a Benelli dicendo ch'egli è, fra le quattro evangeliche bestie, la più grande, la più faticosa. Basta pensare al suo linguaggio, quasi sempre vuoto, generico e farneticante, pieno di parole sdruciole, di cacofonie che vorrebbero essere assonanze, di toscanismi pescati nei dizionari dei vocaboli fuori uso e ostentati [...].

Il Benelli si è valso di tutti i mezzi per fare scaturire il dramma e l'eroe da un mondo destinato a rimanere decorativo e morto.¹⁰

La stroncatura tardiva di Cardarelli, se da una parte conferma l'idea che, dopo l'acclamazione iniziale ricevuta soprattutto per la *Cena*, il teatro benelliano andò incontro a dure critiche che ne decretarono la futura sfortuna critica; dall'altra lo stesso Cardarelli, riconosce implicitamente la capacità dell'autore di elaborare e mettere in scena uno spettacolo che si avvalse di una particolare ricchezza e accuratezza scenografica e attoriale, tutti elementi che determinarono un preciso linguaggio scenico destinato al successo.

Le prime entusiaste critiche¹¹ immediatamente successive alla prima messa in scena, invece, sembrano esaltare lo stesso aspetto linguistico che era riuscito a conquistare il pubblico. Nel testo l'autore compie un'operazione che Gigi Livio ha così riassunto: «assunzione del verso, abbandono del teatro dell'inespresso: una vera e propria inversione di marcia nei confronti della strada percorsa da d'Annunzio. Dove, infatti, quest'ultimo, con ovvio e maggior rigore letterario, assume il verso per meglio significare quel determinato tipo di teatro del silenzio».

La lingua benelliana è svuotata di ogni simbolismo intimistico proprio del teatro dannunziano che ben si presta a una chiave di lettura simbolica, all'interno di una dimensione onirica e allegorica.

¹⁰ V. CARDARELLI, *La poltrona vuota*, a cura di G.A. Cibotto-B. Blasi, Rizzoli, Milano, 1969, 273-74.

¹¹ Uscirono anche entusiasti commenti riguardo l'attento studio psicologico condotto da Benelli nel costruire il suo protagonista, debole astuto motivato da un forte desiderio di riscatto: «Giannetto è il simbolo vivente della beffa, la personificazione anelante dello spirito della vendetta, della triste astuzia... non del male... per quanto egli faccia e dica e si adoperi a mostrarcisi ed autodefinirsi, secondo il gusto benelliano, nel peggior tratto possibile non ci ispira odio...», cfr. A. FIOCCO, *Benelli poeta romantico*, in «Rivista italiana del dramma», II (1941), 272-90, ora citato in TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli...*, 59.

È Mario Ferrigli, all'indomani della prima della *Cena*, ad esaltare il versificare di Benelli,¹² cogliendone i suoi aspetti originali e peculiari:

Tutti hanno avvertito la gradevolezza musicale e la facilità melodiosa di quella poesia – facilità non volgare di ritmo martellante ma velata anzi, quasi discretamente in un ritmo largo e ampio; avvertire questa differenza della consueta poesia drammatica è più facile che afferrarla [...] Pure credo che possa interessare il pubblico, sapere che la sua sensazione di piacere nuovo nell'ascoltare il dialogo in versi del Benelli non è fortuita, per essere dovuta soltanto alla felice ispirazione del poeta, ma deriva da un modo di fare versi che il poeta ha cercato e trovato, apposta per il teatro, e ha fatto proprio allo scopo di ottenere precisamente quell'effetto che ha conseguito.¹³

La lingua del teatro di Benelli viene quindi da subito percepita come un nuovo linguaggio che non intende immettersi sulla scia del lirismo dannunziano né tanto meno porsi in competizione con esso.

Basti pensare che il primo tentativo di dramma in versi dannunziano è stato la *Francesca da Rimini*, opera di matrice e d'ispirazione dantesca, costruita su approfonditi studi storico-eruditi, in cui le scelte linguistiche riprendono volutamente la lingua del Trecento. Ma anche nelle più note opere abruzzesi, *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*, caratterizzate da un'atmosfera che si colloca fuori dal tempo, leggendaria e mitica, la lingua appare come il risultato di una sintesi perfetta tra tragico e lirico, andando a recuperare alcuni tratti del regionalismo veristico (come l'uso di frasi proverbiali) senza però ricorrere mai al dialetto vero e proprio, riuscendo così a ricreare movenze del parlato ma che riportassero ad un mondo arcaico e conserva alcuni tra gli stilemi che caratterizzano il genere della tragedia sin dal Cinquecento. Benelli invece, seppur quasi sempre in una cornice storica e regale, sceglie di proporre una rappresentazione che si opponesse ai miti e ai giochi aristocratici di D'Annunzio e il pubblico lo accolse con entusiasmo.

L'inversione linguistica, la sperimentazione dell'endecasillabo sciolto, prosastico, subordinato alle esigenze della tecnica scenica, sono forse gli aspetti più innovativi del teatro benelliano che non presenta, invece, sostanziali e originali trovate per quanto riguarda la struttura, l'intreccio e il sistema dei personaggi, ambiti in cui spesso permangono elementi propri della commedia borghese: dal triangolo amoroso che ruota sempre intorno ad una donna dalla bellezza conturbante contesa tra due uomini, al sentimento d'amore vissuto e raccontato come lacerazione romantica, dall'ambientazione nel passato (la Firenze rinascimentale o l'Italia del Medioevo) che manca però spesso di dignità storica; fino al tema della burla e delle identità celate.

Tra le tematiche dominanti si nota la riflessione del poeta rispetto all'essenza dell'arte stessa, alla sua evoluzione e al ruolo che va assumendo.

Ne è l'esempio più lampante il testo del *Mantellaccio*, opera in cui vediamo due gruppi di poeti, appartenenti a diversi 'correnti' liriche (da un lato abbiamo gli accademici fedeli al petrarchismo e dall'altra i componenti della compagnia del Mantellaccio, poeti 'straccioni', per usare il lessico benelliano, ambasciatori di una nuova poesia) concorrere per l'amore di giovani fanciulle ma soprattutto contendersi la credibilità poetica. Non c'è possibilità di sintesi tra i due 'schieramenti', non esiste occasione di comunicazione e di incontro, il nuovo poetare non viene compreso dagli accademici («quest'uomo ha detto cose incomprensibili» dirà uno di loro), ma questa nuova lingua, attraverso cui l'arte poetica si esprime e che appare oscura e priva di senso alle orecchie degli accademici, è invece accessibile al cuore delle fanciulle e a quello del pubblico, è una poesia che muove a pietà e che apre nuove possibilità.

¹² M. FERRIGNI, *L'arte poetica di Sem Benelli*, in «Nuovo Giornale», Firenze, 8 maggio 1909, poi in appendice alla prima edizione di S. BENELLI, *La Cena delle beffe*, Milano, Treves, 1909.

¹³ Ivi, 1.

CAPO BRIGATA

Ma io e questi che vedi con me,
che per insegna abbiamo un mantellaccio
tutto brindelli e strappi rattoppati,
con cento bocche che ridono e berciano,
siamo anche noi poeti!

[...]

E sì canta, e sappiamo accompagnarci
con gli strumenti. E voi che cosa fate?
Quasi lo stesso! Solamente noi ci s'anima per cose vere e schiette.
Voi discorrete con parole scelte;
ma a noi le vostre rime non ci piacciono...
Voi abitate in belli e ampi stanzoni
e non s'ha dimora sopra un prato;
e ogni giorno di festa, se non piove,
quando non siamo nella nostra buca
a far la penitenza e macerarci
il corpaccio in isconto de' peccati,
siamo là che si canta.¹⁴

L'opera, ricordiamo, risale al 1910, immediatamente successiva all'insuccesso de *L'amore dei tre re*, a cui erano seguite una serie di critiche rivolte all'autore che riguardavano soprattutto il tema della rivalità con D'Annunzio. Con il *Mantellaccio* Benelli sembra avanzare, per la prima volta, una polemica volontaria e consapevole in difesa della forma poetica, intesa come libertà di espressione, che trova origine anche nei popolani e non solo nell'alta letteratura, riuscendo a mettere in scena «il mito della poesia italiana, del genio spontaneo della stirpe, opponendosi nettamente alla poesia accademica ed erudita».¹⁵

Non dimentichiamo che i protagonisti delle opere benelliane sono spesso letterati che cercano una nuova forma di espressione poetica e artistica; oltre alla compagnia del *Mantellaccio*, ricordiamo anche: Giuliano nell'opera *Tignola*, giovane commesso che vive tra i libri e si nutre di sogni e che tenta di portare una ventata di modernità tra i vecchi scaffali della libreria dell'antiquato Teodoro, e l'astuto Giannetto nella *Cena*, che viene definito nel testo «uomo pacifico, di lettere». Queste figure assumono forma e spessore nel momento in cui l'autore mostra allo spettatore non solo l'ingegno, la trovata, il piano vendicativo o la burla pianificata ma anche il destino di tristezza, la rassegnazione, la vita mancata, il dolore e la frustrazione che inizialmente pesano sull'animo dei personaggi tanto da determinare l'avvio e lo sviluppo dell'azione scenica.

Man mano che cronologicamente ci avviciniamo alla data del 1914, si nota la presenza sempre più consistente dell'ideale patriottico-nazionalista come tema centrale delle opere: Benelli, scisso tra una costante attenzione sociale e un accesso nazionalismo, individuava nella civilizzazione dell'Italia un importante motore di emancipazione per le masse dimenticate e oppresse.

L'opera benelliana più prettamente politica, redatta in questi anni, è sicuramente *La Gorgona* (1912), dramma epico, in quattro atti, con cui Benelli si pone in aperta rivalità con D'Annunzio nel raccontare e glorificare il destino marinaro d'Italia. L'azione, infatti, si svolge nei primi anni del 1100, in una Pisa che si difende dall'assalto delle città rivali. In questo testo l'autore conferisce ai protagonisti un carattere e un tono costantemente eroici, attraverso la declamazione, da parte degli attori, di orazioni permeate di un lirismo patriottico che mal si addice ad un palcoscenico teatrale.

¹⁴ S. BENELLI, *Il Mantellaccio*, Milano, Treves, 1911, 40-41.

¹⁵ TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli...*, 86.

Con quest'opera, definita «la svolta definitiva verso "l'italianità"»,¹⁶ Benelli comincia a servire la patria in veste di poeta, in attesa di indossare le divisa di soldato.¹⁷

L'autore aveva affrontato per la prima volta, con l'opera *L'amore dei tre re* (1910),¹⁸ il tema patriottico,¹⁹ trattando uno dei nodi politici a lui più cari. Come indica la didascalia, la scena si apre «nel Medioevo, in un remoto castello d'Italia, quarant'anni dopo un'invasione barbarica», contesto in cui l'autore intende dimostrare come l'Italia, anche se sconfitta e conquistata, grazie al fascino della sua cultura poetica e cristiana, era riuscita ad irretire gli stessi conquistatori barbari mossi da una misteriosa venerazione per qualcosa di maestoso che non sarebbero mai riusciti a comprendere e a far proprio fino in fondo. Attraverso il racconto di un triangolo amoroso (che a tratti diventa un quadrilatero, poiché il padre dell'amante tradito gioca un ruolo fondamentale che determina la vicenda) permeato di passione e poesia, l'autore evoca costantemente un'Italia che ha nella bellezza tentatrice e nella sua eterna cultura i tratti peculiari che l'hanno resa meta attraente e desiderabile per le popolazioni straniere. Conquistabile ma inafferrabile, così Benelli canta l'Italia attraverso la voce dell'invasore:

ARCHIBALDO

E questa dea natante fra due mari,
 ci parve sola, niuno era a difenderla!...
 ci parve sola, incustodita vergine,
 [...]
 E la prendemmo noi questa che il mondo,
 calzata con i sandali romani
 alati, trionfando ebbe percorso
 e la prendemmo sui nostri cavalli,
 perch'ella ci insegnasse a dominare
 tutta la terra... Ma..
 le membra sue
 svegliarono un languore lungo e morbido
 che si diffuse in tutti noi...
 ...ed amandola si piange
 ch'ella ci sia la schiava e non la madre,
 chè, se ci fosse madre, allora sì;
 ci insegnerebbe a dominare il mondo.²⁰

Si avverte qui tutto il sentimento patriottico del Benelli, figlio di quel sogno politico che aveva visto la madre Italia unificarsi. L'amor patrio diventa fonte primaria dei suoi versi, l'elemento determinante per il passaggio dell'azione ad una realtà storica più solida, senza però perdere quel

¹⁶ ANTONINI, *Sem Benelli...*, 31.

¹⁷ Devoto alla causa interventista, che perseguì con convinzione, pronunciando discorsi patriottici basati sulla riscossa nazionale in nome di una guerra «pura», Benelli partì da volontario il 24 maggio del 1915, nelle vesti di sottotenente di artiglieria. Dopo un primo momento passato a Mestre nella Milizia territoriale, la vera esperienza bellica iniziò nel 1916, nelle fila del comando di artiglieria della III Armata impegnata sul fronte più ostico d'Italia: il Carso. La promozione a tenente arrivò poi nel giugno dello stesso anno.

¹⁸ Rappresentato per la prima volta al teatro Argentina di Roma il 16 Aprile 1910 dalla compagnia stabile di Roma.

¹⁹ Sulle modalità di rappresentazione del sentimento nazionale e della Nazione stessa nella poesia italiana della prima metà del Novecento cfr: M. VENTURINI, *L'unità discontinua. Poesia e identità nazionale nel Novecento*, Perugia, Morlacchi, 2016, 21-76.

²⁰ S. BENELLI, *L'amore dei tre re*, Milano, Treves, 1919.

lirismo proprio dell'arte benelliana in grado di rappresentare un'Italia che non si vede, ma che vive nelle rievocazioni delle sue città, delle sue terre e dei suoi eroi.

Quanto alla caratterizzazione dei personaggi, vediamo come appaia solida e ben definita nella maggior parte delle opere analizzate: sin dalle prime battute l'autore presenta i protagonisti nei loro aspetti peculiari, senza lasciar spazio a troppe sfumature caratteriali, per poi a condurli al momento lirico che coincide con lo sciogliersi del dramma o con il compiersi della tragedia. Manca però nei personaggi quello spessore eroico, quel coraggio romantico, quella passione viscerale che caratterizza i protagonisti dannunziani mossi da un indomito e superbo spirito che li porta quasi sempre ad una morte tragica, ad un sacrificio rituale, conseguenza della colpa e del peccato o anche solo della passione amorosa. «Le creature del teatro dannunziano sono sconfitte, ma nella loro fine hanno ancora il coraggio di imprecare e uccidere senza pietà; muoiono come i titani senza debolezza ma senza umanità».²¹ I personaggi benelliani conservano, invece, il loro aspetto umano anche nel *pathos* di una poesia che canta la passione e il travaglio terreno, in perpetua ricerca della ragione suprema dell'essere: sono figure prese in prestito dalla realtà e poi trasfigurate dell'amara, ironica e poetica visione terrena dell'autore che, in alcuni casi, sembra quasi provare pietà, compassione, tenerezza e comprensione verso le proprie creature. Barbara de Miro d'Ajeta individua la cifra distintiva del teatro benelliano, proprio in questa specifica caratterizzazione di un protagonista «frustrato che nasce dallo stesso sfondo storico su cui si muove il superuomo dannunziano»²² ma che poi svela la sua natura come «antisuperuomo».

Avviandomi alle conclusioni, tra il 1908 e il 1914, Benelli maturò, attraverso la sua drammaturgia, un sentimento d'amore verso la patria che aumentò in lui il desiderio di cantare la grandezza e la bellezza dell'Italia, inclinazione che lo portò ad essere considerato, in quel preciso momento storico, poeta della Nazione. Benelli non fu però «mai artista né omogeneo né puro; invano si cercherebbe l'esteta che fa l'arte per l'arte. Per Benelli la poesia, e soprattutto la poesia drammatica ha una funzione costruttiva, universale che trascende il suo stesso valore estetico ed entra nei confini della storia e nella realtà più profonda della vita».²³

Per questo motivo forse la critica, che per lunghi anni ha sbrigativamente etichettato l'autore come filo-dannunziano, si è trovata disorientata: in realtà i testi benelliani sfuggono ad ogni esatta catalogazione, avvicinandosi a volte al teatro borghese, altre volte al teatro intimista o a quello storico, mantenendo però sempre alcune caratteristiche singolari che hanno reso questo teatro un *unicum* nella drammaturgia del primo Novecento.

²¹ TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli...*, 26.

²² DE MIRO D'AJETA, *L'antisuperuomo di Sem Benelli...*, 32.

²³ TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli...*, 110-11.